



V CONGRESO INTERNACIONAL DE HISTORIA Y CINE

ESCENARIOS DEL CINE HISTÓRICO



ESPACIOS BÉLICOS EN EL COMEDOR: EL TRABAJO DE GIL PARRONDO EN *LAS BICICLETAS SON PARA EL VERANO**

DAVID GARCÍA REYES

Departamento de Español, Universidad de Concepción (Chile)

Resumen

El escenógrafo Gil Parrondo proyecta la adaptación escenográfica de la obra de teatro de Fernán-Gómez, *Las bicicletas son para el verano* (1977) en el film del mismo título, dirigido por Jaime Chávarri en 1984. La película reelabora el espacio teatral y conforma su propia identidad y entidad con respecto al texto literario a partir de una traslación literaria fiel y una escenografía que aporta una concepción que se aleja del original y que busca la verosimilitud y el rigor escénico.

Palabras clave: Gil Parrondo, Historia y Cine, dirección de arte, Teatro y Cine.

Abstract

Gil Parrondo translates the scenographic adaptation of Fernán-Gómez's play *Las bicicletas son para el verano* (1977), into the film of the same title, directed by Jaime Chávarri in 1984. The film reworks the theater scene and creates his own identity and entity in relation to the literary text. It shows an accurate literary translation, where the scenery moves away from the original but seeking credibility and rigor stage.

Keywords: Gil Parrondo, history and cinema, art direction, theater and cinema.

UN OFICIO “BUENO PARA EL ALMA”

Sirviéndose y parafraseando la sentencia de Paul Auster recogida por Jorge Gorostiza³⁸⁰, se puede esbozar la comprensión de un oficio realmente provechoso, aleccionador y apasionante: el decorador, director de arte o diseñador de producción tiene una labor buena para el alma, que es, sin duda alguna, uno de los oficios del cine que más exigencia y autodisciplina impone.

La escenotecnia en cine es el departamento que se ocupa de configurar, en la fase de pre-producción de un film, desde la corporeidad o materialidad de un decorado interior hasta la búsqueda de una localización exterior, espacios que luego serán fotografiados e iluminados en coordinación con la dirección de fotografía y la iluminación. Incluso estos departamentos ya están determinados por lo que es la función y operatividad que ha aplicado el escenógrafo y su equipo en la concepción de la película; es decir, se rueda lo que el director de arte ha elaborado y dispuesto. Desde el uso de los materiales más oportunos para ser filmados o la

* Este artículo se ha realizado en el marco del Proyecto “HAR2015-66457-P: Sociedad, democracia y cultura en el cine español de la era socialista (1982-1996)” (Investigador principal: José Luis Sánchez Noriega).

³⁸⁰ GOROSTIZA, J.: Un trabajo bueno para el alma, en Nickel Odeon, 27 (2002), pp. 6-20.

propia visualización de la película en los *storyboards* previos, el escenógrafo configura en muchas ocasiones y de forma decisiva lo que van a ser los diferentes planos y secuencias que se toman en el rodaje y posteriormente acaban en la sala de edición. De forma aún más significativa esto se hace evidente en el presente caso de estudio, tratándose de un film sin ningún tipo de adicción o efecto digital.

Félix Murcia, destacado escenógrafo, docente y teórico de la dirección de Arte, apunta que lo “que más hay que saber en este oficio es de la vida”. Así, considera que en la evolución del medio audiovisual, “la escenografía es, junto con la danza y la interpretación, una de las artes más antiguas de las que se ha servido el cine”³⁸¹.

Dependiendo del volumen de la producción, el escenógrafo cinematográfico deberá rodearse de un equipo más o menos numeroso que estará conformado desde auxiliares de decoración, constructores, armeros o atrecistas, por citar algunos de ellos.

El trabajo del escenógrafo atiende a una variada demanda de necesidades por parte de la producción cinematográfica. Por un lado el director de Arte se ocupa de crear una paleta de colores, tanto naturales como artificiales, que van a permitir una concepción coherente para crear un mapa cromático de las diferentes situaciones dramáticas que se producen en un guión técnico que luego va a ser filmado. El trabajo del director de Arte no sólo facilita y habilita la labor de la dirección o la dirección de fotografía, sino que también permite un refuerzo de la acción dramática, favoreciendo la labor actuarial.

La escenografía debe de permitir mostrar de forma verosímil un espacio creado o ambientado para ser filmado y, que su recepción posterior por parte del espectador, tras el tamiz aplicado por el operador de cámara y del montador, sea el de una apariencia plausible. Debe configurar un producto acabado e integrado en un constructo audiovisual, que no sea un disfraz o una máscara, sino una veladura idónea y casi invisible a la percepción espectador, solapada dentro de la narración. El principal objetivo es que su intervención sea lo más veraz posible. La capacidad que tienen los grandes escenógrafos para poder manifestar su habilidad, es precisamente simular y aparentar una atmósfera escénica que se conjugue con acierto en la narración audiovisual.

Tras un minucioso trabajo en el que prima la investigación y el análisis, el escenógrafo cinematográfico comienza a diseñar y a desarrollar bocetos, a localizar lugares de rodaje según la valoración previa del guión y las necesidades del mismo, elaborando planos técnicos y

³⁸¹ MURCIA, F.: La escenografía en cine. El arte de la apariencia, Madrid, Fundación Autor-SGAE, 2002, p.21.

valorando la idoneidad de materiales,... esto hace que en el ámbito técnico de una producción audiovisual, el escenógrafo tenga una importante labor desde el punto de vista logístico y de planificación. Pero su trabajo no solamente concluye tras la preparación del film, sino que durante el rodaje debe de supervisar el trabajo del que es responsable y resolver cualquier tipo de cuestión problemática que se pueda producir a lo largo de la filmación.

SEMBLANZA DE GIL PARRONDO

Un nombre capital dentro de la escenografía cinematográfica de España y, de forma extensiva, del cine occidental, es la figura de Gil Parrondo Rico. Decorador, director de arte y diseñador de producción, aunque como afirma en muchas entrevistas³⁸², a Parrondo le gusta ser reconocido como decorador. Esa modestia es un reflejo de su capacidad de trabajo tanto para dirigir a su equipo como para coordinarse con el resto del grupo humano que conforma un rodaje cinematográfico.

Gil Parrondo nace el 7 de junio de 1921 en la localidad de Lueca, en la costa occidental de Asturias. Tras diferentes idas y venidas, se establece definitivamente con sus padres y hermanos en Madrid en el año 1934, justo después de la Revolución de Asturias. Tras concluir sus estudios secundarios comienza a recibir formación en la Escuela Superior de pintura, escultura y grabado de Bellas Artes. Además acudirá a la Universidad Central, asistiendo a clases de Historia del Arte. En la Escuela de San Fernando tendrá como profesor al pintor Daniel Vázquez Díaz, una de las influencias que el propio Parrondo reconoce como decisivas en su vida. La educación que recibe de estos centros superiores no tiene una titulación reconocida debido a que con la llegada del franquismo al poder, todos los títulos y exámenes expedidos y realizados a lo largo de la Guerra Civil fueron anulados. Esta situación no impide al futuro decorador poder entrar en los estudios E. C. E. S. A. de Aranjuez. Esta labor profesional deberá ser aparcada a principios de los cuarenta, ya que debe cumplir con los tres años del servicio militar obligatorio. A mediados de esa década y durante un lustro se convierte en uno de los ayudantes de Sigfrido Burmann, considerado el padre de la escenografía cinematográfica española, y con él adquiere una formación práctica que le resultará invaluable a lo largo de sus años de ejercicio profesional.

³⁸² Una de las mejores entrevistas, se incluye en la esencial obra de Jorge Gorostiza: Directores artísticos del cine español, Madrid, Cátedra, 1997.

En los años cincuenta del siglo pasado, el decorador asturiano se independiza profesionalmente de Burmann y durante cerca de una década trabaja en asociación con Luis Pérez Espinosa. Parrondo disfruta de una provechosa asociación que concluye al retirarse de la profesión el primero por motivos de salud. En este período va a trabajar en multitud de películas de la cinematografía nacional, pero también va a contribuir en numerosas producciones foráneas rodadas en suelo español y, en menor medida, en otras localizaciones europeas.

Alexander The Great (1956) de Robert Rossen, *The Pride and The passion* (1957) de Stanley Kramer, *Spartacus* (1960) de Stanley Kubrick o *Mr. Arkadin* (1955) de Orson Welles, son algunos de los títulos más significativos de este período. Su concurso en los mismos es variado, pues en muchas de estas producciones el departamento escenográfico suele estar compuesto por un director de Arte o diseñador de producción principal que coordina a otros escenógrafos, y éstos a su vez son responsables de sus propios equipos de trabajo. Esta situación se debe a la ingente carga de trabajo que la dirección artística presenta en superproducciones internacionales. Hay que matizar que el trabajo de Parrondo para Orson Welles es fruto de su asociación con Pérez Espinosa, aunque por diferentes vicisitudes no fueran acreditados. Dependiendo de la dimensión de la producción se requerirá mayor capital humano para desarrollar la entidad escenográfica, y esta fórmula de trabajo será la tónica habitual durante las siguientes dos décadas en su actividad profesional. Es decir, que será el escenógrafo principal de una película o bien estará supeditado a la colaboración con una figura superior, y a veces dependiendo del caso, sin ver su trabajo reconocido en los créditos. La situación cambia a partir de la década de 1970 al producirse un reconocimiento y una reputación ligada al nombre de Gil Parrondo, qué hará que sea requerido profesionalmente tanto en Europa como en Estados Unidos como principal responsable del departamento de arte. Reputación obtenida por su gran desempeño en las producciones de Samuel Bronston - experiencia que consolida su habilidad y capacitación de forma superlativa- y de Sam Spiegel, rodadas en España y dirigidas por David Lean: *Lawrence of Arabia* (1962) y *Doctor Zhivago* (1965), cuyos Oscars de la Academia de Hollywood no pudo disfrutar por no estar acreditado. Nominado tres veces para el premio, lo conseguirá por *Patton* (1970) y *Nicholas and Alexandra* (1971), ambas películas dirigidas por Franklin J. Schaffner.

A partir de la década de los ochenta y con el impulso industrial que supone la llamada Ley Miró, sin importarle la diferencia de presupuestos y emolumentos, vuelve a trabajar de forma más recurrente en el cine español. Dicha legislación y la coyuntura del ámbito

cinematográfico español favorece la adaptación de obras literarias clásicas y contemporáneas de la literatura hispánica. *Las bicicletas son para el verano*, 1984, es un buen ejemplo de cómo el buen hacer de Gil Parrondo se adapta al equipo del que dispone y a la entidad económica del proyecto.

No obstante, durante dicho período, que abarcaría desde los años ochenta hasta casi la actualidad, el escenógrafo asturiano continúa alternando su trabajo en producciones y coproducciones internacionales con películas nacionales.

ESPACIOS COTIDIANOS BAJO EL FUEGO

Fernando Fernán-Gómez presenta y gana en 1977 el premio teatral Lope de Vega por *Las bicicletas son para el verano*. La obra se estrenará casi un lustro después en el Teatro Español de Madrid. A partir de una estructura deudora de lo cinematográfico y compuesta por un prólogo, XV cuadros y un epílogo, el interés por parte de la cinematografía española en producir una adaptación, se materializa en la película producida por Alfredo Matas y dirigida por Jaime Chávarri, estrenada a principios de 1984.

Fernán-Gómez en sus memorias y en otros ámbitos se ha referido a *Las bicicletas* como una comedia de costumbres, de costumbres en condiciones extraordinarias, pues son las vividas desde la posición de las víctimas del asedio a Madrid durante la Guerra Civil. Se representa a una clase media y todos los avatares que suponen un conflicto bélico en la vida y en la rutina de las gentes que sufren dicho trance. La historia se centra en una familia compuesta por el matrimonio de don Luis y doña Dolores, sus dos hijos, Manolita y Luisito, y los vecinos de la finca donde viven. A lo largo de los tres años de la Guerra Civil Española, la excepcionalidad bélica se convierte en rutina y las oportunidades de una sociedad abierta y plural dejan paso a la incertidumbre que trae consigo la victoria. El despertar sexual de Luisito, la vocación interpretativa de Manolita, la evolución de los personajes y su forma de afrontar la situación componen un extraordinario fresco de una época histórica de cambios. La mirada de Fernán-Gómez no busca la confrontación, pues su interés se fija en la rutina de la gente en tiempo de guerra sin caer en maniqueísmos, despojada de cualquier rémora panfletaria y situando a la clase media “como protagonista impotente del conflicto”³⁸³.

Desde el punto de vista espacial, la mayor diferencia existente entre el film y su obra matricial, es el hecho de que Fernán-Gómez presenta dos espacios exteriores. Por un lado el

³⁸³ SÁNCHEZ NORIEGA, J.L.: Diccionario temático del cine, Madrid, Cátedra, 2004, p.236.

prólogo y el epílogo, que se desarrollan en la Ciudad Universitaria en un lapso de tiempo que abarca unos tres años, desde antes del levantamiento militar hasta unos meses después de la entrada de las tropas franquistas en Madrid. El otro escenario exterior sería el parquecillo del Museo de Ciencias Naturales o el Parque del Oeste- el autor deja ese punto de ambigüedad para la elección del director teatral.

El resto de las escenas son interiores y se desarrollan en espacios de la casa de doña Dolores y don Luis, el comedor de doña Antonia y el sótano de la finca, otrora almacén de imaginería religiosa del casero y escultor, don Álvaro, esposo de doña María Luisa, personaje ausente tanto en la película como en la obra teatral, huido tras la sublevación militar.

La guionista, Lola Salvador Maldonado, fiel al texto dramático en su adaptación, conserva unas dos terceras partes de los diálogos. En cambio, Parrondo proyecta una escenografía que traslada el barrio de Chamberí a localizaciones del barrio de La Latina, con el objeto no de ser infiel al original literario sino de buscar mayor autenticidad y realismo, enriqueciendo la puesta en escena de la producción cinematográfica.

TRASLACIONES ESCENOTÉCNICAS: DE CHAMBERÍ A LA LATINA

Con el auspicio y cooperación del Ayuntamiento de Madrid, de su alcalde Enrique Tierno Galván, y de los vecinos del inmueble que sirve como set de rodaje, *Las bicicletas son para el verano* se rueda en el verano de 1983 en localizaciones del barrio de Palacio y La Latina y los distritos de Arganzuela y Retiro. El cambio de ubicación es una forma de acomodar la arquitectura urbana del Madrid de los años treinta del siglo pasado, favoreciendo además la disposición de espacios más amplios a la hora de rodar en exteriores urbanos y sin resultar incongruente desde el punto de vista cronológico y estético. De hecho se puede afirmar que el continente visual que aporta *Las bicicletas* desde la escenografía diseñada por Parrondo es más espectacular que si se hubiera ambientado en el Chamberí de los ochenta.

Gil Parrondo localiza y ambienta la escenografía del film teniendo muy presente la proyección visual que se ha instalado en la memoria popular con respecto al imaginario generado por la Guerra Civil. La película no funciona como un documental sino que se inscribe en un género de ficción que no pretende dar cuenta de otra cosa que la historia de una familia y sus diferentes avatares en la ciudad de Madrid, en el transcurso de la guerra y el asedio al que la capital fue sometido por parte de las tropas franquistas.

El primer espacio mostrado en la película comparte protagonismo también en la escena que sirve de epílogo y cierre del film (imagen 1). La estructura circular de la narración

se corresponde con la obra de teatro, de esta manera el escenógrafo tiene la posibilidad de articular el cambio operado por el paso del tiempo y la guerra. En la obra de teatro la Ciudad Universitaria de Madrid, próxima a Chamberí, es escenario y zona de esparcimiento para Luisito y Pablo. En la película es sustituida por el solar y las ruinas de los antiguos Cuarteles de Infantería situados en la parte trasera del complejo basilical de San Francisco el Grande. En la escena del prólogo, el director de arte ubica una fachada que simula la del cine de verano de las Vistillas, que estuvo de funcionamiento en las décadas de los años treinta y cuarenta. Aprovechando las ruinas del solar para ambientar la zona de juegos de los adolescentes. Las calles aledañas servirán para otras secuencias de transición de las primeras escenas.

En la escena final de la película el espacio es modificado (imagen 2) de manera que la visión idílica y lúdica que se tiene de la escena de apertura cambia completamente. Tres años antes la zona de juegos, las sábanas tendidas o el puesto de melones retrotraen al espectador al comienzo del verano de 1936. En cambio, ambientar a mediados de 1939 es configurar un espacio de tonalidades más cercanas a lo gris, desde las humeantes fogatas a unos columpios bastante deteriorados, un tiiovivo que parece abandonado y las ruinas de diferentes estructuras, como por ejemplo, los restos del cine de verano donde Pablo y Luis comentaban sus gustos cinematográficos antes de que comenzase la guerra. En ese espacio desolado, antes zona de juegos, don Luis le explica a su hijo la cruda realidad de lo que viene tras el final de la guerra.



Imagen 1 y 2: Prólogo y Epílogo del film, solar de la Basílica San Francisco el Grande, respectivamente.

Las diferentes localizaciones de la película se van a ambientar fundamentalmente en el barrio de La Latina. Desde la Plaza de la Paja (imagen 3), donde se encuentra el inmueble de los protagonistas a la Plaza de San Francisco (imagen 4), donde haciendo un juego recurrente

en la escenografía cinematográfica, se ambienta la azotea que tanta importancia tiene como espacio dramático, pues es el lugar donde se festeja el trabajo conseguido por Julio, el hijo de Doña Antonia, y dónde está el trastero donde Luisito, en vez de estudiar para aprobar física, lee vorazmente los libros de su padre. Pero la distancia que hay entre un lugar y otro, hace que cualquier espectador conocedor de la zona pueda percibir el "engaño", un efecto buscado no para resultar incoherente desde un punto de vista geográfico, más bien como fórmula de la que se sirve cualquier producción cinematográfica para configurar un espacio imaginario más atractivo desde lo visual y lo escenográfico.

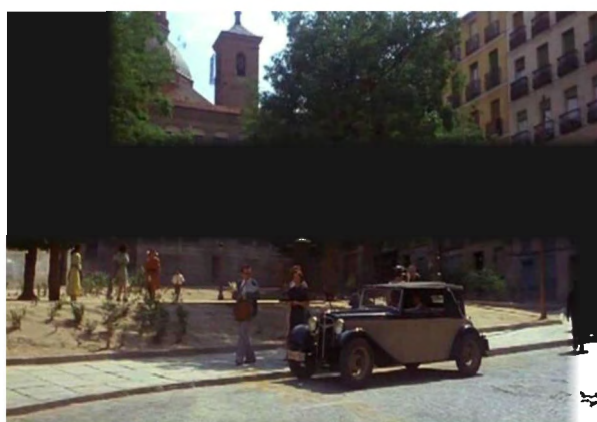


Imagen 3 y 4: Plaza de la Paja y Azotea en la Plaza de San Francisco, respectivamente.

El poder rodar en las plazas del barrio de La Latina favorece el impacto visual de un espacio urbano de época que se conserva en el momento del rodaje. El set urbano es, sin duda, uno de los mayores aciertos en la planificación de rodaje llevada a cabo por los responsables de la producción y, de forma particular, por Gil Parrondo como responsable de dicho cometido. La cooperación del Ayuntamiento de Madrid en la realización de la película se puede cifrar no sólo en el uso del espacio urbano de la ciudad sino por la disposición de la que el equipo de rodaje disfrutó al contar con tranvías y otros vehículos del patrimonio municipal.

Saliendo de los límites del barrio de La Latina, el film localiza como escenario donde emplazar las “Bodegas” Lázaro donde don Luis trabaja, y en las que posteriormente lo hará su hijo, en la Casa del Reloj, edificio de uso industrial del arquitecto Luis Bellido, con elementos neomudéjares perteneciente al primer tercio del siglo XX, y que servía cómo centro de administración del Matadero de Legazpi, en el distrito de Arganzuela. Parrondo sitúa una serie de elementos de mobiliario y decoración, desde un rótulo en azulejo de la empresa bodeguera, un kiosco donde se sirven bebidas o bien un carro de carga tirado por un caballo.

A nivel escenotécnico se puede percibir un evidente cambio con respecto al original teatral. Esta característica se encuentra concretada en espacios completamente ajenos a la trama dramática ideada por Fernán-Gómez. De esta forma, en el film se pueden ver las casetas de puestos de librerías de viejo diseñadas también por Luis Bellido en la célebre Cuesta Moyano (imagen 5), muy próximas a otra escena ambientada en la noche del 17 de julio de 1936 en el paseo del Prado, al lado del muro del Jardín Botánico (imagen 6).

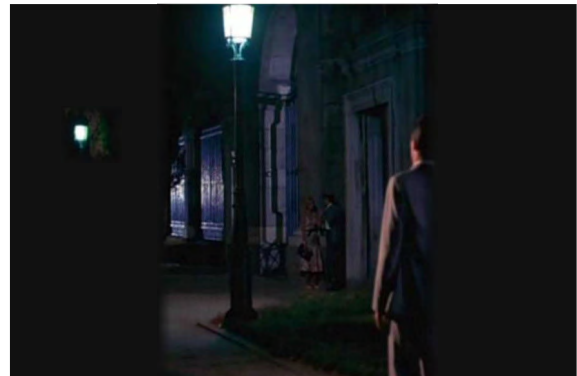


Imagen 5 y 6: Cuesta Moyano y Jardín Botánico, respectivamente.

Cómo ya se ha expuesto, la Plaza de la Paja tiene una presencia notable en el film. Desde el balcón de los protagonistas se desarrolla una de las escenas más espectaculares de la película, la entrada de la Brigadas internacionales en Madrid (Imagen 7). Diferentes planos de la plaza y de los lugares cercanos conforman una visión en la que está muy presente la fachada renacentista de la Capilla del Obispo de Plasencia, la arquitectura de esta obra preside de forma preminente la dimensión y la perspectiva del lugar al ser filmada. El desfile cuenta con un profuso empleo de banderas anarquistas y diferentes cartelerías de la propaganda anarcosindicalista que remiten de forma indisociable a la época histórica ambientada.

Otro espacio que va a servir para la ambientación de diferentes secuencias en la película es el deteriorado muro exterior de la fachada de los jardines del Príncipe de Anglona (Imagen 8), conjunto arquitectónico neoclásico, hoy recuperado por parte del Ayuntamiento de Madrid. La calle del Príncipe de Anglona y la vista de la Torre mudéjar de la iglesia de San Pedro el Viejo, hitos muy próximos a la plaza de la Paja también van a servir como fondo de la película para diferentes planos y secuencias.



Imagen 7 y 8: Plaza de la Paja y Calle del Príncipe de Anglona, respectivamente.

Los espacios interiores de la película lucen diferentes ámbitos domésticos, como la cocina de la casa de doña Dolores y don Luis, en la que el escenógrafo realiza un planteamiento objetivamente austero y en el que sobresalen elementos del mobiliario como una cocina de forja de carbón (imagen 9) y el revestimiento de azulejo sanitario blanco, dándole una pátina de atemporalidad y configurando la imagen de una tipología de cocina que se perpetúa en España a lo largo de las primeras décadas del siglo XX.

Otro espacio interior, el más importante para la narración cinematográfica, es el salón comedor de la vivienda de los protagonistas (imagen 10). Diferentes elementos decorativos colgados en las paredes, muebles de madera castellana albergando vajillas varias y otros enseres. También muestra otros muebles con un estilo más propio del Art Decó, junto a la omnipresente radio de madera que separar el salón y el comedor. El paso del tiempo no se llega a percibir de una manera tan notoria en el salón comedor, pero es evidente por la diferencia de los planos que se busca marcar determinadas situaciones a partir de la escenografía de dicho espacio.



Imagen 9 y 10: Cocina y Salón-Comedor de doña Dolores y don Luis, respectivamente.

La disposición en la narración audiovisual de los diferentes dormitorios de la vivienda de los protagonistas, destaca por buscar una construcción a partir del detalle de elementos que refuerzan la acción dramática y la propia identificación de los actores con los personajes a los que dan vida. La habitación matrimonial (imagen 11) contiene diferentes elementos que remarcan el carácter familiar y los vínculos a partir de las fotos del dormitorio. Pero además al ser un espacio más amplio contiene un armario ropero con lunas de espejo y otras cajoneras y mesas que abarrotan la estancia. La habitación de Luis se ve de forma somera y tiene un escritorio de madera y una estantería colgada, así como una cama de forja. La habitación de Manolita presenta una austeridad similar, aunque destaca la imagen de una virgen sobre el cabecero de su cama, que también es de forja, pero con elementos dorados. Sobresale en este dormitorio el tocador con espejo. En contraste con las habitaciones anteriores, se encuentra la habitación de María, la criada (imagen 12). La sirvienta dispone de una sencilla cama de forja negra, una repisa con la imagen de un santo y, como elemento del mobiliario más destacado, un lavabo con espejo. A partir de estos espacios se puede identificar las diferencias de nivel y estatus entre los miembros de la familia y sobre todo contrastando con la empleada doméstica.



Imagen 11 y 12: Dormitorio matrimonial y habitación de María, respectivamente.

En el inmueble en el que viven los protagonistas, las zonas comunes más destacadas son el patio interior, bastante deteriorado por el paso del tiempo y que sirve como lugar de almacenamiento, además de tener las cuerdas de tender la ropa. Igualmente destaca la escalera de madera y forja que sirve para el encuentro de los diferentes personajes a lo largo de la acción narrativa.

En el film hay otros dos espacios en los que se desarrolla la trama: el sótano y la casa de doña María Luisa. En el primero, en varias secuencias, se observa cómo funciona de

refugio ante los bombardeos de la aviación. Es un espacio un tanto desordenado y destartalado en donde se apilan imágenes religiosas, pues es en realidad el taller de don Álvaro, casero y escultor.

Buscando crear ambientes más variados que los del original literario, encontramos lo que podría denominarse un *Café Cantante*³⁸⁴, espacio preexistente diáfano y a doble altura que, decorado con motivos vegetales y elementos clásicos, sirve para ubicar una barra de bar central (imagen 13) en donde una *parroquia* de clientes variopintos- desde milicianos anarquistas, gentes de a pie y oficiales soviéticos- disfrutan de sus consumiciones y un momento de asueto frente a la rutina diaria de los combates y los bombardeos en Madrid.

En otra secuencia se desarrolla un ensayo de la compañía teatral en la que trabaja Manolita y al que asisten doña Dolores y don Luis. La escena se ambienta en el Teatro Lara. Sobresale el camerino de Manolita, lleno de recortes de fotos de prensa relacionadas con el mundo del espectáculo, y a la vez las ajadas paredes que componen un cubículo misérrimo.

Otro espacio interior preexistente es el pasillo y andén de la estación de metro de Callao (imagen 14), que sirve como defensa para que el matrimonio protagonista pueda refugiarse el tiempo necesario hasta que remitan los bombardeos. El espacio del suburbano madrileño se adapta y modifica a las necesidades de verosimilitud que la cronología de la película impone. Y eso a pesar de que la estación de la actual línea 3 no fue inaugurada hasta 2 años después de concluida la guerra. Este aparente anacronismo no lo es tanto si se tiene en cuenta que estéticamente es una estación anterior a las remodelaciones que la línea ha sufrido en las últimas décadas, manteniendo en el film unas características que son comunes a los espacios del Metro de Madrid de la época en la que se ambienta la película.

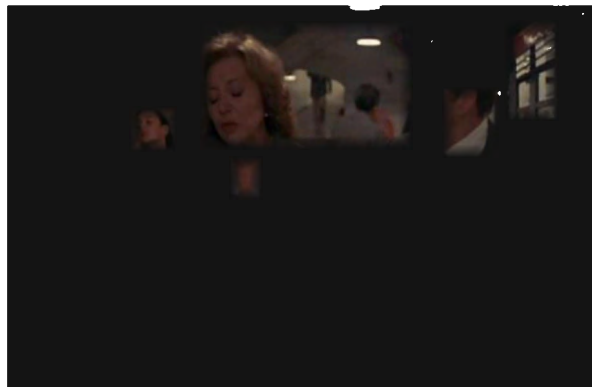


Imagen 13 y 14: *Café Cantante* y el Metro de Callao, respectivamente.

³⁸⁴ Tal y como apunta Román Gubern en su libro canónico: 1936-1939: La guerra de España en la pantalla. De la propaganda a la Historia, Madrid, Filmoteca Española, 1986, p.170.

Como conclusión se puede decir que el análisis realizado confirma cómo el escenógrafo asturiano, partiendo de espacios interiores y de localizaciones urbanas exteriores preexistentes, consigue una uniformidad estética que permite a la narración cinematográfica una variedad no sólo cromática sino también dramática y estética que contribuye a reforzar el relato audiovisual, convirtiéndose en uno de los principales atributos de la película, junto a la interpretación. Estos aspectos sirven para poner en valor la adaptación de la obra de Fernando Fernán-Gómez. Con un presupuesto inferior al de otras producciones internacionales, y ciñéndose a las necesidades de la producción, Parrondo se vale de su notable experiencia para conseguir espacios verosímiles y articular una escenografía que busca ante todo su integración y absorción en la narración audiovisual.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- FERNÁN-GÓMEZ, F.: El tiempo amarillo. Memorias (1921-1943), Madrid, Editorial Debate, 1990.
- FERNÁN-GÓMEZ, F.: Las bicicletas son para el verano, Madrid, Espasa Calpe, 2006 (XXXVI edición).
- GOROSTIZA, J.: Directores artísticos del cine español, Madrid, Cátedra, 1997.
- GOROSTIZA, J.: Un trabajo bueno para el alma, Nickel Odeon, 27, 1998, pp. 6-20.
- GUBERN, R.: 1936-1939: La guerra de España en la pantalla. De la propaganda a la Historia, Madrid, Filmoteca Española, 1986.
- LUQUE, A.; SÁNCHEZ MONTERO, R.; TRUJILLO DEL VALLE, M. (productores) y TRUJILLO, M.A. (director): Gil Parrondo, desde mi ventana [Cinta documental], Angular Producciones-RTVE, España, 2013.
- MURCIA, F.: La escenografía en el cine. El arte de la apariencia, Madrid, Fundación Autor-SGAE, 2002.
- SÁNCHEZ NORIEGA, J.L.: Diccionario temático del cine, Madrid, Cátedra, 2004.